

« L'espace et l'architecture : état des lieux »

Présentation du colloque – Maison des sciences de l'Homme Paris Nord,
4-5 mars 2013

Jean-Louis Déotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1586>

DOI : 10.4000/appareil.1586

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « « L'espace et l'architecture : état des lieux » », *Appareil* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 05 avril 2013, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1586> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1586>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« L'espace et l'architecture : état des lieux »

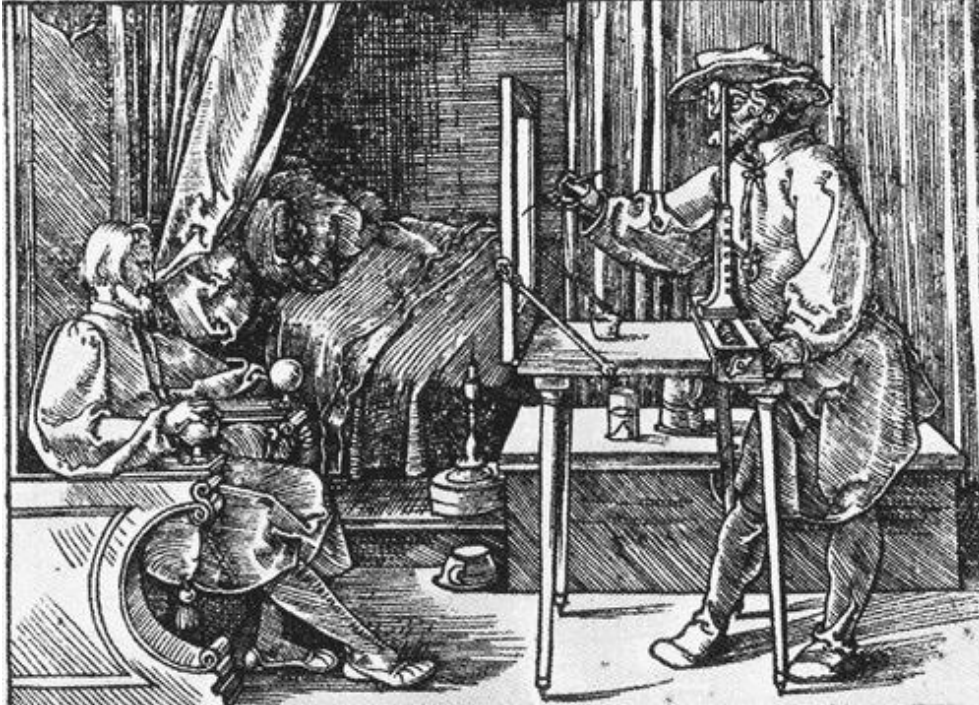
Présentation du colloque – Maison des sciences de l'Homme Paris Nord,
4-5 mars 2013

Jean-Louis Déotte

- 1 Pour une cosmétique générale, la révolution numérique est aussi importante que la projective inaugurée avec la perspective, qui fut constitutive de la modernité occidentale et qui trouve son origine au xv^e siècle à Florence du fait de peintres et architectes comme Masaccio, Alberti, Brunelleschi, etc. Il n'y aurait pas eu un renouvellement de fond en comble de la physique (Galilée) sans eux. C'est dire que l'appareil perspectif a refondé la science en inventant à la fois l'espace et sa représentation, l'objet et le sujet, en introduisant le calcul s'appliquant à tous les objets possibles pour un sujet transcendantal (Kant). Ces révolutions qui font passer d'une ère de l'écriture à une autre sont plus fondamentales que les inventions de telle ou telle famille d'appareils, en premier lieu la perspective, puis la photographie et le musée, et encore plus proches de nous, le cinéma et la psychanalyse. Ce sont des révolutions de l'écriture : l'écriture projective a rompu avec l'écriture d'incarnation du théologico-politique chrétien médiéval en nous faisant entrer dans l'ère de la représentation. Ce qui se joue aujourd'hui avec le numérique, c'est déjà l'abandon du monde de la représentation, et donc du projet, pour celui du programme. Or, il y avait dans « projet » la croyance que les idées servent de boussole à la production du monde, à l'action politique (idéologies), etc. Il y allait du devoir-être et donc du politique. Plus rien de tel avec un programme, qui, quelle que soit la réalité qu'il détermine, doit au bout du compte se réaliser : c'est sa nécessité pragmatique. Parce que les *data* supposent un tout autre rapport au temps : le crédit, c'est-à-dire le temps acheté. Réalisme intégral où la différence essentielle, qui date probablement de l'invention de l'astrologie¹, entre être (ici-bas) et devoir-être (au-delà) s'efface. Immanentisme absolu.
- 2 Une esquisse sur une feuille de papier, c'est un projet qui ne se réalisera peut-être pas, mais qui conservera malgré tout un sens ; une succession d'algorithmes sur un écran n'a de sens que selon la dimension de l'effectivité. Les appareils modernes, projectifs,

ont donné ses propriétés au monde de l'art, époque après époque, les arts n'ayant pas en eux-mêmes de propriétés essentielles (Rancière). La peinture, la sculpture, l'architecture, le théâtre, etc., sont devenus projectifs.

Figure 1



Le dessinateur de l'homme assis de Dürer

Figure 2



Film de P. Greenaway : « Meurtre dans un jardin anglais », le perspecteur

Figure 3



La cité idéale ; musée d'Urbino

Figure 4



Théâtre olympique de Vicenza de Palladio/Scamozzi

Figure 5

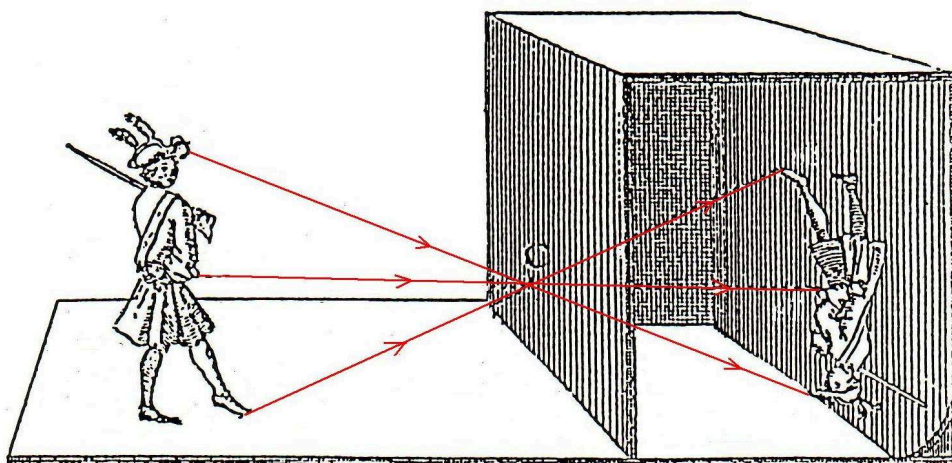


Schéma de *camera obscura*

Figure 6



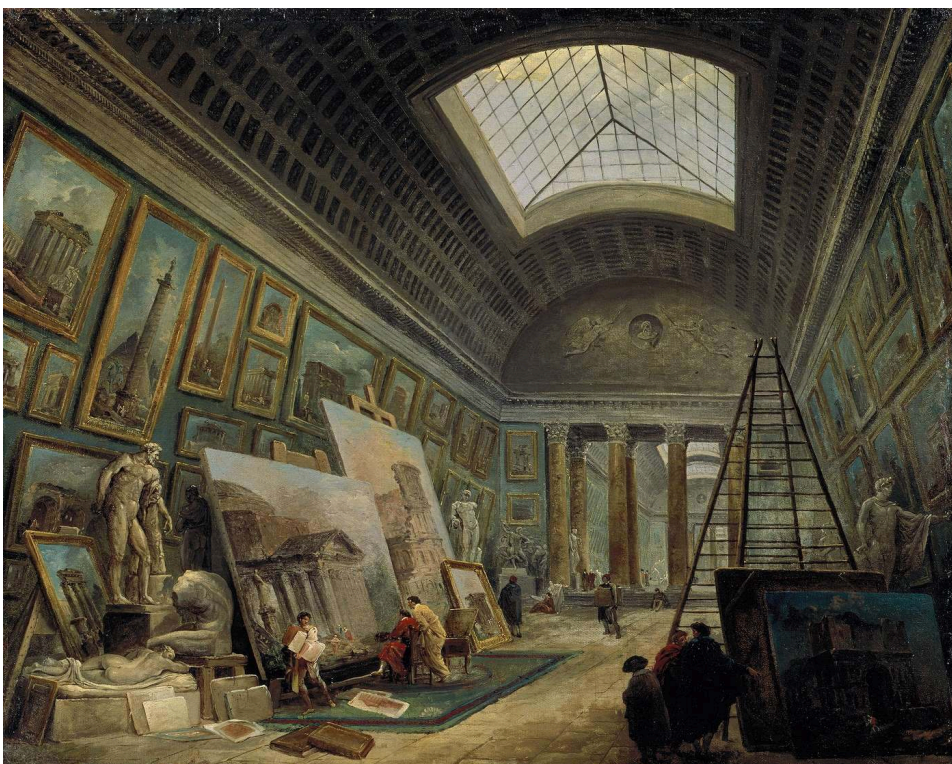
Felten-Massinger, Bruxelles, le *Canal I*, 25 juillet 1990, 104 x 235cm. *Le Canal I* est une des photographies de la série *Caravana Obscura*.

Figure 7



Mère et Fils, film russe réalisé par Sokourov, 1997 (1h13)

Figure 8



Hubert Robert : Grande Galerie du Louvre

Figure 9



Boutiques de Tiphaine Gondouin
© Tiphaine Gondouin

Figure 10



Boutiques de Tiphaine Gondouin
© Tiphaine Gondouin

Figure 11



Boutiques de Tiphaine Gondouin

© Tiphaine Gondouin

- 3 Ces appareils n'ont pas été éliminés par l'écriture numérique, au contraire, miniaturisés, concrétisés, ils ont été synthétisés. Un appareil numérique unique verra probablement le jour, mais sous la domination de la communication² et de ses flux.
- 4 L'écriture projective, qui était déjà une écriture privilégiant le calcul (le fameux plan de Rome d'Alberti de 1450 était alphanumérique), s'affrontait malgré tout à une extériorité, qu'elle appelait « Nature », toujours déjà-là. Il n'en va plus de même pour la numérique qui d'une certaine manière ne part que d'elle-même pour ne rencontrer que ses propres produits (les *Immatériaux* chers à Lyotard). Comment un langage qui ne connaît pas de limites au calcul pourrait faire place à l'altérité incalculable³ ?

1. Les appareils instituent la sensibilité collective

- 5 La thèse serait la suivante : il n'y a pas déjà des groupes sociaux-politiques que des appareils représenteraient accessoirement, mais ce sont ces appareils comme la photo et le cinéma qui les pénètrent au plus profond afin de les instituer de part en part. Les appareils instituent la réalité socio-politique.
- 6 D'une manière générale, la philosophie critique kantienne, en particulier la *Critique de la raison pure*, est un cadre préalable pour savoir ce qu'*appareil* veut dire. Rappelons que pour Kant la science transcendante a pour objectif de décrire les conditions de possibilité de la connaissance objective, de type newtonien. Face à un noyau objectivement inconnaissable (noumène, chose en soi, etc.), lequel relèvera de la métaphysique, parce qu'il n'est pas calculable, le « sujet » transcendantal de la

connaissance jette sur le monde des phénomènes une sorte de filet légal. C'est lui qui met en forme le monde à connaître, par la double synthèse *a priori* du sensible pur (espace, temps), par le schématisme de l'imagination, par les catégories de l'entendement, par les idées de la raison. Du monde parviennent des phénomènes, lesquels, en premier lieu, pour la sensibilité pure, sont des *data*, des atomes de matière qui vont être mis en forme par l'activité législatrice du « sujet ». Kant reste dans le cadre classique de l'opposition forme/matière ou forme/contenu. Il n'est pas arbitraire de dire que la philosophie critique a élaboré philosophiquement les principes de l'appareil perspectif inventé à Florence au *xv^e* siècle par des architectes et des peintres.

- 7 Déjà la thèse récente de Tiphaine Gondouin⁴ était strictement kantienne, quand elle affirmait que non seulement l'appareil photographique configure l'apparaître (le « réel ») à nouveaux frais, mais que par voie de conséquence, il le pénètre de part en part de telle manière que le réel devient totalement « photogénique » : c'est-à-dire identifiable par le photographe comme digne d'être photographié. C'est l'« autoréflexivité » de l'appareil qui devient lui-même réel. C'est-à-dire que non seulement l'appareil a fait époque et est devenu la dorsale de la sensibilité commune, mais qu'il n'est pas resté au niveau de la perception car il a généré positivement du réel qui s'offre alors immédiatement à lui parce que c'est son reflet ou son effet. C'est ce qu'on appelle « effet de réalité » de l'appareil. Benjamin, dans *Chronique berlinoise*⁵, notait ainsi que les gares appartenaient à l'époque de la photographie, et qu'on les oubliait à l'époque du cinéma.
- 8 Quand Kracauer, à propos du cinéma, va parler de « caméra-réalité » dans *Théorie du film*⁶, il va introduire l'idée d'un autre appareillage de la réalité, c'est-à-dire d'une autre production de la réalité par l'appareil cinématographique, on voit bien alors que l'invention de la caméra n'a pas eu lieu pour résoudre un problème social ou satisfaire un besoin humain. La logique de l'invention des appareils n'est pas au service des besoins socio-économiques. Là où à époque médiévale on aurait recouvert les murs de tentures sur une paroi selon le principe des « idées-mères » cher à Semper⁷, rien n'obligeait les Florentins du *xv^e* siècle à considérer que les fenêtres de leurs édifices pouvaient être considérées comme des tableaux, c'est-à-dire des plans de projection.
- 9 Il faut élargir le champ d'application des appareils, ne pas se borner à la connaissabilité de la réalité physique, mais ouvrir la réflexion sur celle des groupes sociaux-politiques. En se référant aux notions simondoniennes de « transindividualité » opposée à la « préindividualité » et à l'« individu de groupe » opposé aux groupes d'individus limités aux relations interindividuelles, il faut placer la technique, en l'occurrence celle de l'appareil photographique, au cœur du social-politique. Skopin, dans sa thèse, effectue un remarquable saut par rapport aux doctrines sur la photographie, qu'on peut regrouper en deux courants issus de la sémiologie de Peirce, l'indiciel (l'empreinte) et l'icône. Ce saut est rendu possible parce qu'il ne s'intéresse pas à l'appareil photo comme technique de représentation d'un réel déjà-là, mais comme technique de production de ce réel. Qu'est-ce qui a rendu possible cette avancée ? C'est la compréhension que dès l'origine de l'écriture projective, avec la perspective, cette dernière n'a pas été inventée pour représenter le plus adéquatement possible le réel, c'est-à-dire l'espace, mais que c'est dans un même geste que l'espace et sa représentation ont été inventés, là où auparavant régnait le système aristotélicien des lieux.

- 10 Est-ce à dire que tout le « réel » n'est que « photogénique » ? Qu'il n'y a aucun reste ? Dans ce cas, on ne comprendrait pas l'invention ultérieure d'autres appareils, comme le cinéma, pour lequel le « réel » a été généré en mouvement. L'un (le cinéma) n'a pas remplacé l'autre (la photo), il est plutôt venu se placer à côté, et son champ d'application à côté du « photogénique ». S'il y avait un progrès dans la succession des appareils, le dernier en date aurait éliminé les autres, ce qui n'est pas le cas. Il y a plutôt une juxtaposition grâce à laquelle chaque appareil projectif peut englober tel ou tel autre. Ainsi le cinéma peut-il entrer, à rebours de la chronologie culturelle, au musée. Tous les englobements sont possibles, mais en conservant la spécificité de chaque monde phénoménal. S'il y a un progrès de la photo et du cinéma comme « objets techniques », ce progrès ne se retrouve pas dans leur succession.
- 11 La thèse serait idéaliste, hégélienne, si elle ne laissait pas place à un « réel » inconnaissable, non pas dans l'absolu, mais relativement à tel ou tel appareil, ce qui laisse la porte ouverte à d'autres inventions techniques. On peut l'appeler « sublime d'appareil », une sorte de réserve de « réalité » pour l'avenir qu'on doit postuler puisque, à rebours, on doit bien constater qu'il y a un passé des mondes phénoménaux inventés par autoréflexivité.
- 12 Si tout appareil peut générer à la fois le réel et sa représentation, c'est qu'il est au milieu d'eux, avant la différenciation entre d'un côté le réel et de l'autre la représentation. Ce qui implique qu'il y aura autant de régimes du réel et de régimes de la représentation qu'il y aura d'appareils projectifs. Si le réel a acquis au XIX^e siècle une structure photographique, alors il était inévitable que peu à peu tout devienne photographiable, comme aujourd'hui tout est cinématographiable. L'hypothèse forte de Skopin, c'est alors que ce milieu technique n'est autre que le transindividuel, qui prend alors la place de ce que les structuralistes appelaient « le symbolique », ce qui ouvre de vastes perspectives, en particulier psycho-sociologiques.

Figure 12



Photo caviardée, archives de Nijni-Novogorod

Figure 13



Photo caviardée, archives de Nijni-Novogorod

- 13 La preuve nous dira Skopin dans sa thèse⁸, c'est que le totalitarisme soviétique ne s'est pas attaqué aux photos de groupe comme à de simples représentations de ces groupes,

auquel cas on en resterait au niveau d'une lutte pour le contrôle des archives, mais il s'est attaqué aux photos en tant qu'elles générèrent des groupes avec la volonté que ce soient les membres eux-mêmes de ces groupes qui fassent le travail d'autodestruction. En termes simondonniens, que le niveau du transindividuel s'affaiblisse pour laisser remonter à la surface le préindividuel, avant la différenciation en individu d'un côté et psycho-social de l'autre, afin que l'angoisse envahisse les groupes auparavant structurés par l'appareil photographique. Que ce qui avait été rendu possible, à savoir l'individuation d'un groupe (un groupe d'amis par exemple comme à Weimar pour Goethe-Schiller, à Iéna pour les frères Schlegel, Novalis, Schleiermacher, à Paris pour les surréalistes) par l'individuation de ses membres, s'effondre en cette chose qu'on a appelé *homo sovieticus*, l'homme considérant tous les autres comme de parfaits ennemis/suspects (voir Arendt). Si la pratique du biffage, du découpage des photos, provoque la disparition effective, alors l'opposition freudienne entre deuil et mélancolie n'est pas opératoire.

2. L'exposition « Les Immatériaux » et la démonstration de l'ère numérique

- ¹⁴ La commande⁹ du Centre de création industrielle du Centre Georges Pompidou et de Thierry Chaput amena Jean-François Lyotard à déplacer son modèle du primat de la communication (destinateur-destinataire-référent-code-support) vers celui d'une production techno-scientifique de la réalité sensible, langagière, artistique, etc., où pour le dire vite, c'est du langage au sens le plus général, et par exemple des algorithmes, que doit émaner la réalité nouvelle. C'est la raison pour laquelle pour caractériser cette situation inouïe dans l'histoire des hommes où dorénavant la matière n'est plus ce que l'on trouve devant nous toujours déjà-là, comme cette substance qui nous affecte sensiblement et dont il faut connaître les structures pour la transformer, où le langage pouvait la désigner de l'extérieur comme le référent de ses phrases, dorénavant ce sont les messages qui génèrent les matériaux, raison pour les nommer *Immatériaux*. Les *Immatériaux* sont donc des matériaux dont l'essence est langagière, c'est-à-dire numérique. Pour cette raison, ils relèvent de la métaphysique. Les *Immatériaux* sont métaphysiques parce qu'ils ne sont pas donnés. Pour Lyotard, la révolution techno-scientifique de l'« art technologique » consiste en un renversement du langage par rapport à son référent matériel. Ou encore pour le dire en termes heideggériens à propos de Kant¹⁰ : là où il y avait un homme de la finitude, un artisan par exemple, qui du fait de sa finitude devait bien prendre en considération les *data* sensibles émanant du monde, c'est-à-dire les recevoir (thème de la *passibilité* cher à Lyotard) et les synthétiser selon les réquisits des formes pures de l'intuition sensible, des schèmes de l'imagination et des concepts de l'entendement, il y a désormais la possibilité d'une production sans restes de la réalité, à partir du langage le plus formel, le plus vide de sens, le plus logico-mathématique¹¹. Cette production, où il n'y a plus de différence entre le sensible et l'intelligible, entre le phénomène et la chose en soi, est pour cette raison métaphysique. La techno-science ainsi entendue marque la fin selon Lyotard de la philosophie, libérant la place pour la pensée¹². À partir du moment où la matière n'est plus un donné, alors l'expérience n'est plus une valeur, pas plus que le travail, la volonté et l'émancipation. En découle la fin des Grands récits (communisme, nationalismes, libéralisme, etc.) qui structuraient la modernité, récits qui étaient tous

des récits d'émancipation. Cette production potentiellement sans limites va être comprise à partir d'un nouveau cadre d'intelligibilité avec les pôles suivants : la maternité (en lieu et place du destinataire), la matrice (code), le matériau (support), le matériel (le destinataire), la matière (le référent). C'est une autre problématique centrée sur la racine sanskrit *mat* qui s'impose et qui servira de schéma explicatif et constructif pour l'ensemble du site de l'exposition des « Immatériaux ». Il y aura à partir de là cinq parcours d'exposition, issus d'un théâtre du corps beckettien, ce qui implique qu'il faudra opposer la nouvelle configuration à une ancienne configuration de vérité qui s'efface, centrée sur le corps comme chez Foucault. S'opposent ainsi la maternité à ce qui *vient de moi*, la matrice à la *parole*, la matière à l'*histoire*, le matériel à l'*autre*, le matériau au *corps*.

3. Porosité du rapport forme/contenu

- 15 Ce sont donc les rapports forme/matière qu'il faudrait repenser et, dans le domaine de l'esthétique, les rapports forme/contenu. La notion de « matériau artistique » (Adorno) serait à reconsidérer, car il n'y a plus de différence ontologique entre les deux, mais un passage toujours réversible, donc une porosité. On le voit bien, même en architecture, par exemple en suivant la belle analyse de l'évolution de l'architecture numérique que Georges Teyssot et Samuel Bernier-Lavigne ont pu donner récemment¹³, ainsi que dans l'effectivité, la réalisation du Metropol Parasol, Plaza de la Encarnación à Séville, par l'atelier Jürgen Mayer Hermann¹⁴, première place publique numérique où la différence des temps a été préservée puisque l'ensemble des parasols s'élève au-dessus de ruines romaines (Musée des antiquités et de l'archéologie romaine et espagnole). Probablement pour la première fois, une œuvre numérique, conquiert un vaste public en laissant place à l'altérité.
- 16 Il faudra donc élargir le champ d'application des appareils esthétiques numériques, ne pas se borner à la production de la réalité physique, mais ouvrir la réflexion à la genèse des groupes sociaux-politiques.

4. Éléments pour une fantasmagorie numérique

- 17 Chez Benjamin, la notion de fantasmagorie, courante dans la littérature du XIX^e siècle, vient en lieu et place de la notion d'idéologie chère aux marxistes, courant auquel Benjamin n'appartenait donc pas. Cette notion suppose que chaque époque, en fonction de l'appareil dominant, configure sa propre fantasmagorie collective à partir d'une fantasmagorie originaire qui est comme le substrat de toute production imaginaire depuis l'aube des temps (*Urgeschichte*). Ainsi Benjamin avait-il le projet d'un livre considérable traitant de la question de l'imagination collective au moment où un nouvel appareil urbain, non projectif, s'imposait à Paris, les passages : *Paris, capitale du XIX^e siècle*¹⁵. Or la réflexion benjaminienne est esthétique-politique, l'une de ses questions porte sur les rapports entre espace privé et espace public. Une thèse que l'on peut déduire des fragments essentiels de ce livre est importante pour nous : dans un environnement générant un public de masse (cas du passage urbain), ce qui est pour ce public à l'extérieur (l'architecture invaginée du passage, l'éclairage, les vitrines, les miroirs, etc.) est immédiatement comme absorbé par la masse. Ce qui lui était à

l'extérieur passe donc à l'intérieur selon un principe de compénétration (*Durchdringung*) ou de double inclusion¹⁶. Il en va de même pour le cinéma.

Figure 14



Passage Pommeraye, Nantes

- 18 Le résultat, c'est que cette masse « immergée » va déambuler et consommer comme si elle se trouvait à l'intérieur d'un espace onirique commun. Par conséquent, tout ce qui était exposé comme marchandise va devenir immédiatement spectacle, selon le principe du fétichisme de la marchandise élaboré par Marx. Mais du fait du caractère fondamental de cet espace de fantasmagorie, c'est le spectacle qui génère l'illusion marchande et non l'inverse, la femme étant immédiatement perçue comme prostituée, la masse désindividué devenant la proie des processus physiologiques que les psychologues tenteront de décrire, en vain, en termes d'intériorité psychique (G. Le Bon, Freud), alors que les partis totalitaires sauront eux, exactement à quel niveau, travailler et informer la masse. Les environnements artistiques et architecturaux de la seconde moitié du ^{xx}e siècle¹⁷ ont préparé le terrain au nouveau partage entre espace privé/espace public. Benjamin a dressé une sorte de typologie historique de cette articulation qui devrait nous permettre de développer une double analyse en prenant en considération que la sphère de la fantasmagorie collective n'est pas comme un destin dont on ne pourrait s'échapper. S'il y a une possibilité d'altérité dans l'immanence, c'est, écrit-il, par le réveil qui a une dimension critique, sans être pour autant une prise de conscience au sens marxiste du terme. Quelles seraient les conditions d'un tel réveil (de l'environnement numérique ou de la « rumeur » sur internet) pour l'artiste ? L'entreprise de Schwitters peut servir de modèle. On sait¹⁸ qu'il a conçu ce que pouvait être pour lui le milieu entre d'un côté sa production de « communication » (design, publicité, typographie, etc.), parfaitement respectueuse des codes de la communication et de l'autre son entreprise artistique (*Merzbild*, *Merz Mappe*

(cartable, serviette), *Normalbühne Merz* (Scène Merz normale), *Merzbarn* (grange), *Merz-Säulen* (colonnades), *Plastische Merzzeichnung* (dessin Merz plastique, etc.) : Merz. Ce milieu, Merz, il faut l'entendre biologiquement, comme une graine qui est au milieu de la tige et de la racine, parce que c'est une réalité germinale. On peut faire l'hypothèse qu'il n'y a pas de production artistique en général sans la configuration d'un tel milieu intime qui n'exclut pas l'appartenance immersive au code. Or Schwitters a configuré, architecturalement et plastiquement, son propre milieu sous la forme d'une grotte ou d'une cavité intime : la série dite *Merzbau*. On pourrait ici, à la suite de Derrida¹⁹, parler de crypte. Un lieu interne où les morts ne sont ni des fantômes agressifs (revenant comme de l'extérieur), ni abandonnés (totalement oubliés). Bref, un mode d'accueil de l'altérité pure. Il n'y aura d'artistes « numériques » que s'ils peuvent devenir de tels cryptophores.

Figure 15



Le *Merzbau* d'Hanovre, Kurt Schwitters

Figure 16



Le Merzbarn d'Elterwater en Grande-Bretagne, Kurt Schwitters, 1947

19 *

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, J. Lacoste (trad.), Paris ; éditions du Cerf, 1989.

Benjamin W., « Chronique berlinoise », in *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990.

Déotte J.-L., « L'appareil artistique de Schwitters », *Appareil*, n° 9, A. Rieber (dir.), 2012.

Déotte J.-L., *W. Benjamin et la forme plastique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Déotte J.-L. (dir.), « Lyotard et la surface d'inscription numérique », revue en ligne *Appareil*, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, n° 10, 2012.

Derrida J., « Fors », préface au *Verbier de l'Homme aux Loups : cryptonymie*, N. Abraham, M. Torok (éd.), Aubier/Flammarion, 1976.

Gondouin T., *Medium et appareil dans la création photographique*, thèse de doctorat, arts visuels, université de Strasbourg, 2012.

Heidegger M., *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1963.

Hörl E., « La destinée cybernétique de l'Occident. Mc Culloch, Heidegger et la fin de la philosophie », in *Le milieu des appareils*, J.-L. Déotte (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008.

- Kracauer S., *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, D. Blanchard, C. Orsoni (trad.), P. Despoix, N. Perivolaropoulou (éd.), Paris, Flammarion, 2010.
- Krajewski P., *Les appareils à l'œuvre : l'art au risque de la technologie, I. Le glaçage du sensible : l'art au risque de la technologie, II* (à paraître chez L'Harmattan).
- Liotard J.-F., *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.
- Mayer Hermann J., *Metropol parasol*, A. Lepik, A. Santer (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.
- Ponte A., *GOD & CO: François Dallegret beyond the Bubble*, London, Architectural Association, 2011.
- Rang F.C., *Psychologie historique du carnaval*, F. Rey (trad.), Toulouse, Ombres, 1990. Texte essentiel pour la notion de révolution chez Benjamin.
- Rouillé A., « La photo dans la tourmente des images », paris-art.com, n° 404, 2013.
- Semper G., *Science, industrie et art* [Wissenschaft, Industrie und Kunst, 1852], E. Reiber (trad.), Gollion, Infolio, 2012.
- Skopin D., *La politique de la disparition et la photographie. Pour une théorie du milieu*, thèse, université Paris 8, 2012.
- Teyssot G., Bernier-Lavigne S., « Forme et information. Chronique de l'architecture numérique », in *Action architecture*, A. Guiheux (dir.), Paris, éd. de la Villette, 2011.

NOTES

1. F.C. Rang, *Psychologie historique du carnaval*, F. Rey (trad.), Toulouse, Ombres, 1990. Texte essentiel pour la notion de révolution chez Benjamin.
2. A. Rouillé, « La photo dans la tourmente des images », paris-art.com, n° 404, 2013.
3. P. Krajewski, *Les appareils à l'œuvre : l'art au risque de la technologie, I. Le glaçage du sensible : l'art au risque de la technologie, II* (à paraître chez L'Harmattan).
4. T. Gondouin, *Medium et appareil dans la création photographique*, thèse de doctorat, arts visuels, université de Strasbourg, 2012.
5. W. Benjamin, « Chronique berlinoise », in *Écrits autobiographiques*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990.
6. S. Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, D. Blanchard, C. Orsoni (trad.), P. Despoix, N. Perivolaropoulou (éd.), Paris, Flammarion, 2010.
7. G. Semper, *Science, industrie et art* [Wissenschaft, Industrie und Kunst, 1852], E. Reiber (trad.), Gollion, Infolio, 2012.
8. D. Skopin, *La politique de la disparition et la photographie. Pour une théorie du milieu*, thèse, université Paris 8, 2012.
9. J.-L. Déotte (dir.), « Lyotard et la surface d'inscription numérique », *Appareil*, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, n° 10, 2012.
10. M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1963.
11. E. Hörl, « La destinée cybernétique de l'Occident. Mc Culloch, Heidegger et la fin de la philosophie », in *Le milieu des appareils*, J.-L. Déotte (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008.
12. J.-F. Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.
13. G. Teyssot, S. Bernier-Lavigne, « Forme et information. Chronique de l'architecture numérique », in *Action architecture*, A. Guiheux (dir.), Paris, éd. de la Villette, 2011.
14. J. Mayer H., *Metropol parasol*, A. Lepik, A. Santer (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011.
15. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, J. Lacoste (trad.), Paris ; éditions du Cerf, 1989.
16. J.-L. Déotte, W. Benjamin et la forme plastique, Paris, L'Harmattan, 2012.

17. A. Ponte, *GOD & CO: François Dallegret beyond the Bubble*, Londres, Architectural Association, 2011.
18. J.-L. Déotte, « L'appareil artistique de Schwitters », *Appareil*, n° 9, Audrey Rieber (dir.), 2012.
19. J. Derrida, « Fors », préface au *Verbier de l'Homme aux Loups: cryptonymie*, N. Abraham, M. Torok (éd.), Aubier/Flammarion, 1976.
-

INDEX

Mots-clés : architecture « non-standard », écriture numérique, écriture projective, espace immersif

Personnes citées : Lyotard (Jean-François)

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Jean-Louis Déotte est professeur de philosophie à l'université Paris 8 et coordonnateur de thèmes de recherche à la Maison des sciences de l'Homme Paris Nord.